Вопросы поэтики

Российский Институт Истории Искусств

Л. Слонимский

ТЕХНИКА КОМИЧЕСКОГО у ГОГОЛЯ



Петербург 1923.


ACADEMIA

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ.

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

Непериодическая серия издаваемая Разрядом Истории Словесных Искусств

А. СЛОНИМСКИЙ

ТЕХНИКА КОМИЧЕСКОГО У ГОГОЛЯ

ПЕТРОГРАД — 1923.

АЛЕКСАНДР СЛОНИМСКИЙ

ТЕХНИКА КОМИЧЕСКОГО

У ГОГОЛЯ

„ACADEMIA“
ПЕТРОГРАД—1923.

Напечатано по распоряжению Рязряда
Истории Словесных Искусств.

Председатель Разряда
В. Жирмунский.

15 Августа 1923.

Петроблит. 7146. Петроград. 1923 г. 3000 экз.

Тип. ф-ки „Светоч“, Птгр., Б. Пушкарская, 18.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

В настоящей работе я ставлю теоретическую задачу: осветить приемы комического у Гоголя с точки зрения теории комического. Историко-литературный вопрос о генезисе приемов Гоголя поэтому оставлен в стороне. Мой метод не «формальный», как может показаться с первого взгляда, а скорее «эстетический». «Техника» рассматривается мной постольку, поскольку она имеет «телеологическую» ценность и обладает известной эстетической действенностью. При этом выдвигается на первый план смысловой вес отдельных приемов. Рассмотрение всей совокупности приемов комического у Гоголя и установление их иерархии пока не входит в мою задачу. Я беру только те приемы, которые являются организующими — т. е. имеют широкое композиционное и смысловое значение.

Александр Слонимский.

Июнь, 1923.

ЮМОР И ГРОТЕСК.

I.

Произведения Гоголя относятся в главной своей части к наиболее сложной форме комического — к юмору. Юмор представляет собой настолько обособленный вид комического, что некоторые теоретики — напр., Липпс — отделяют его от комического, противополагают всей остальной области комического. Основанием для такого отделения является то своеобразное значение, которое получают в юморе присутствующие в нем не-комические элементы. Еще Жан-Поль обратил внимание на свойственный юмору философский характер. Существенным признаком юмора он считает его «всеобщность»—Totalität. «Юмор приводит к комическому ничтожеству не единичное, но конечное. Это конечное он ставит в контраст с идеей. Для него нет единичных глупостей и единичных глупцов — для него существует только всеобщая глупость и целый мир бессмыслицы (tolle Welt)» [1]). Липпс определяет юмор, как «возвышенное», которое однако проявляется в комическом и через комическое («in der

---

[1]) Vorschule der Ästhetik, § 32 (Jean Paul's Werke, Berlin, 1841, XVIII стр. 142).

Komik und durch dieselbe») [1]. По теории Фолькельта, условием юмора является «широкий и разносторонний охват жизни» («ausgebreitetes und zusammenhängendes Eingehen auf die verschiedenen Gebiete des Lebens»), «созерцание мира» («Betrachten der Welt») [2]. При этом Фолькельт выдвигает на первый план субъективную сторону юмора — проявление индивидуальности автора в свободной игре образами. Юмор рассматривается Фолькельтом, как высшее достижение субъективно-комического, когда свободно распоряжающийся комическими представлениями субъект становится в созерцательное отношение к миру и подымается до высшего познания жизни [3].

Юмор Гоголя вполне подходит под романтическую формулу Жан-Поля (развитием которой является и определение Фолькельта). Такое соответствие объясняется отчасти тем, что возникновение юмора тесно связано с романтизмом. Юмор был главной формой, в которой комическое проявлялось в романтике. Той высоты созерцания, которой требует формула Жан-Поля, Гоголь достигает в полной мере в последний период своей деятельности—в эпоху «Шинели» и «Мертвых душ» (1842 г.). Но основные серьезные черты гоголевского комизма определились еще в «Миргороде»

---

[1] Th. Lipps, Komik und Humor, Hamburg u. Leipzig, 1898, стр. 112.

[2] Volkelt, System der Ästhetik, 1910, II, стр. 530.

[3] Субъективным Фолькельт называет такой вид комического, при котором воспринимается не только содержание комических представлений, их объективная данность, но в первую очередь индивидуальный «произвол» (Willkür) играющего ими субъекта. «В сцеплении комических представлений должен проявляться произвол субъекта, свобода его индивидуальности, капризная игра его независимого духа... Основа субъективно-комического—возникновение комических представлений и их сцеплений из резко-индивидуальной независимости духа (Geistesfreiheit)» (System der Ästhetik, II, стр. 449).

и «Арабесках». Белинский в 1835 г. сделал вывод, что характерная особенность Гоголя — «комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния» [1]). Возражая Шевыреву, он решительно утверждал, что «комизм отнюдь не есть господствующая и перевешивающая стихия» у Гоголя [2]). Впоследствии — по поводу «Мертвых душ» — и Шевырев указывал на присутствие «глубокой затаенной грусти» в «ярком смехе» Гоголя. При этом он отмечал философский характер этой «грусти» — элемент широкого миросозерцания, «всеобщности» (то, что̀ Жан-Поль обозначил словом Totalität). «Вся поэма усеяна множеством кратких эпизодов, ярких замет, глубоких взглядов в существенную сторону жизни, из которых видна внутренняя наклонность к сердечной задумчивости и к важному созерцанию жизни человечества вообще и русской в особенности» [3]).

Сам Гоголь дал в «Мертвых душах» формулу своего юмора, в которой указано и на философский момент (широкое созерцание жизни) и на слияние серьезного с комическим: «И долго еще определено мне озирать всю громадно-несущуюся жизнь (Totalität), озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы» (глава VII). Гоголь резко противопоставляет свой юмор — «высокий восторженный смех» — чистому, «веселому» комизму, который он называет «кривляньем балаганного скомороха»: «высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движением, и целая пропасть между ним и кривляньем

[1]) «О русской повести и повестях г. Гоголя». Говоря о «комизме», Белинский, очевидно, разумеет чистый комизм.

[2]) «О критике и литературных мнениях Московского Наблюдателя».

[3]) Москвитянин, 1842 г. ч. IV, № 8, стр. 348 и 352.

балаганного скомороха» (там же). То же противопоставление в «Театральном разъезде» (1842 г.): «не тот легкий смех, служащий для праздного развлеченья и забавы людей, но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, который углубляет предмет...» — и в «Развязке Ревизора» (1846 г.): «Не тот беспутный смех, которым пересмехает в свете человек человека, который рождается от бездельной пустоты праздного времени, но смех, родившийся от любви к человеку». Наконец, в «Авторской исповеди» (1847 г.) Гоголь определенно проводит грань между своими ранними сочинениями, где господствующим элементом была «веселость», и последующими, где проявилась уже серьезность юмора. «Веселый» комизм первого периода Гоголь определяет, как бесцельный — т. е. чистый, беспримесный комизм: «выдумывал целиком смешные лица и характеры, поставлял их мысленно в самые смешные положения, вовсе не заботясь о том, зачем это, для чего, и кому от этого выйдет какая польза». Второй период характеризуется признаком «всеобщности», широкого охвата жизни, и вместе с тем усилением комического элемента. «Если смеяться, так уже лучше смеяться сильно и над тем, чтó действительно достойно осмеянья всеобщего». Началом этого нового смеха Гоголь считает «Ревизора», комизм которого, как он говорит, произвел «потрясающее действие». И это «потрясающее действие» связывается с усилением чисто комического эффекта. «Сквозь смех, который никогда еще во мне не появлялся в такой силе, читатель услышал грусть... После Ревизора я почувствовал, более нежели когда либо прежде, потребность сочинения полного, где было бы не одно то, над чем следует смеяться».

Юмор, как форма комического, требует прежде всего тесной спайки между комическим и серьезным.

Серьезное только тогда действует юмористически, когда оно создается на основе комических движений — не помимо комического, а через него («durch die Komik», по определению Липпса). Первым приближением к юмору в этом смысле был «Недоросль» Фонвизина. Юмор придал особую силу фонвизинскому смеху и выдвинул «Недоросль» выше общего уровня комедий XVIII века. Поэтому Фонвизин остался в памяти, как единственный настоящий комический писатель. При появлении Гоголя Пушкин прежде всего сопоставил его с Фонвизиным: «Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться — мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина» [1]). Серьезное в «Недоросле» возникает из ряда комических движений. Основное комическое движение пьесы состоит в стараниях Простаковой женить Митрофанушку на Софье. Эти старания принимают различные формы: сначала Простакова пытается достигнуть своей цели лестью перед Софьей и Стародумом, потом она хочет показать блестящие успехи сына в науках и, наконец, устраивает похищение. На этот основной стержень нанизан ряд комических сцен: сцена учения и драка учителей (д. III), сцена экзамена (д. IV) и т. д. В связи с основным движением находится и побочное: соперничество дядюшки и племянника (Скотинина и Митрофана). Отсюда новый ряд комических сцен: своеобразное объяснение Скотинина с Митрофаном, когда они стоят друг против друга, «выпуча глаза» (д. II), драка Простаковой со Скотининым (д. III) и т. д. Крушение усилий Простаковой принимает серьезный характер — т. е. ряд комических движений создает в результате серьезный эффект. В пятом действии почти отсутствует комический элемент. Грубость Митрофана: «да отвяжись,

---

[1]) Современник 1836 кн. 1.

матушка! как навязалась...» — воспринимается не комически, но вызывает эмоцию негодования. Комически-упрощенный образ Простаковой получает психологическое наполнение — осложняется мотивом непритворного отчаяния. Речь ее — резко-комическая в течение всей пьесы — делается естественной, эмоциональной, расчитанной на сочувствие зрителя: «Погибла я совсем! Отняли у меня власть! От стыда никуда глаз показать нельзя! Нет у меня сына!» Жалостность, а не комичность положения Простаковой подчеркивается поведением «добродетельных» персонажей — помощью Софьи при обмороке, негодующим обращением Правдина к Митрофану: «Негодница! Тебе ли грубить матери?..» И совсем трагически-сурово звучит моральное заключение Стародума: «Вот злонравия достойные плоды!» Серьезность катастрофы при этом всецело вытекает из предыдущих комических движений — т. е. тут мы имеем дело с тесным взаимодействием комического и серьезного.

Такой же переход комического в серьезное — в пятом действии «Ревизора». И тут серьезность финала создается на основе комических движений. Пьеса строится на комических усилиях городничего обмануть ревизора. Крушение этих усилий в самый момент кажущегося торжества и производит то «потрясающее действие», о котором Гоголь говорит в «Авторской исповеди». Грандиозность этого срыва придает финалу трагический отпечаток. Резко-комический образ городничего теряет свою комическую упрощенность, элементарность и осложняется нормально-человеческими эмоциями, вызывающими сочувствие. Резко-комическая речь его приобретает патетическую окраску. В его монологе открывается субъективная сторона юмора — созерцание всей совокупности событий, сознание их «всеобщего» значения. Он как бы становится на точку зрения автора,

свободно играющего образами и творящего из них комедию: «...найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит... и будут все скалить зубы и бить в ладоши. Чему смеетесь? Над собою смеетесь!..» Монолог городничего подготавливает заключительные слова жандарма — единственные серьезные слова в комедии: «Приехавший по именному повелению...» и т. д. Этот внезапный серьезный тон производит трагически-суровое впечатление, звучит, как моральный приговор, подобно заключительным словам Стародума. Тут останавливается комическое движение, и «немая сцена», которой Гоголь придавал такое значение на сцене, изображает пластически эту остановку.

Субъективная сторона юмора находит себе бо̀льший простор в повествовательных произведениях, где автор имеет возможность говорить прямо от своего лица — расценивать события, показывать их всеобщее значение, раскрывать свое отношение к миру. Тут связь серьезного с комическим осуществляется двумя способами: с одной стороны, переход к серьезному выражается в перебоях тона автора, в свободной перестановке его точки зрения, в изменении отношения к изображаемому, — с другой стороны, принимают отпечаток серьезности события и персонажи. Обе стороны при этом находятся во взаимодействии: отношение и тон автора меняется в зависимости от перемены в характере событий и персонажей. Сочетание обеих сторон юмора — субъективной и объективной — мы видим в «Повести о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем» (1834 г.). Основное движение повести состоит в комических усилиях Ивана Ивановича отстоять свою честь, пострадавшую от того, что его назвали «гусаком». С этим связан ряд комических ходов: ночное нападение Ивана Ивановича на гусиный хлев Ивана Ники-

форовича, обращение в суд, похищение жалобы Ивана Никифоровича бурой свиньей, общие старания помирить Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Размах событий вырастает, благодаря участию целого города. Комическая катастрофа — крушение общих усилий — наступает, как в «Ревизоре», в момент кажущегося успеха. Виной катастрофы оказывается тот же «гусак», с которого начинается все комическое движение. Но вторичная ссора производит уже не только комическое впечатление. Наростающее ожидание перед катастрофой придает серьезность комическим персонажам. Некоторая даже торжественность слышится в словах гостей: «Скажите по совести: за что вы поссорились? не по пустякам ли? Не совестно ли вам перед людьми и перед богом?». Нечто вызывающее сочувствие—почти трогательное—есть в обращении Ивана Никифоровича к своему противнику: «Сказать вам по дружески, Иван Иванович...»— и в его жесте: «при этом Иван Никифорович дотронулся пальцем до пуговицы Ивана Ивановича, чтó означало совершенное его расположение...». Повторение слова «гусак» вызывает такую эмоцию гнева у Ивана Ивановича, что событие теряет свое чисто-комическое значение. Тон шутки еще сохраняется в повествовании, но к нему примешивается серьезный элемент. «Он бросил на Ивана Никифоровича взгляд—и какой взгляд!... Гости поняли этот взгляд и поспешили сами разлучить их... выбежал в ужасном бешенстве...» Этим подготовлен переход к серьезному финалу, где в образе Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича совершенно исчезает комический элемент. Соответственно этому резко изменяется принятый автором с самого начала насмешливый тон рассказа. Тон рассказа в финале становится задумчивым и печальным. Происходит как бы перестановка точки зрения: в течение всей

повести автор стоит на уровне изображаемого, глядит глазами миргородского обывателя, а в финале вдруг подымается на высоту созерцания, с которой то, что́ раньше было смешно, оказывается печальным. Это тот переход от смешного к печальному, о котором Гоголь говорит в «Авторской исповеди»: «то, над чем я смеялся, становилось печально». И, наконец, совершенно отчетливо выражен элемент «всеобщности», характеризующий юмор, в заключительной фразе: «Скучно на этом свете, господа!».

II.

Другим способом осуществляется связь комического с серьезным в «Старосветских помещиках» (1834 г.) и в «Шинели» (1842 г.). Самый сюжет тут не имеет комического значения. «Шинель» по сюжету такая же сентиментальная повесть — «жалостная история» — как и «Старосветские помещики», только с более резкой комической окраской. Комизм создается и там и тут отдельными комическими ходами, придающими событиям и персонажам комическую окраску. Таковы околичности Афанасия Ивановича, которыми он пытается отвлечь внимание от своего аппетита, его шуточки, переговоры Акакия Акакиевича с Петровичем, сцена со «значительным лицом». Катастрофа в обеих повестях — пропажа кошечки, грабеж шинели — сама по себе не является комической. Поэтому и переход от комического к серьезному не приурочен к моменту катастрофы (как в «Ревизоре» и «Повести о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем»). Комическое и серьезное чередуются на всем протяжении рассказа.

Эти чередования обусловливаются главным образом перестановкой точки зрения на изображаемое,

т. е. совершаются в субъективной сфере авторской речи. В «Старосветских помещиках» авторская речь сохраняет однообразную сентиментальную окраску, только с легкой примесью добродушной насмешки. Вместе с тем, и в образах господствует мягкий, сдержанный комизм (напр., комическое впечатление диалогов Афанасия Ивановича с Пульхерией Ивановной смягчается проявляемой при этом их взаимной любовью и деликатностью, что́ подготовляет трогательный финал, где эта серьезная линия мотивировки выступает на первый план). В целом это, по верному определению Пушкина, «шутливая, трогательная идиллия, которая заставляет нас смеяться сквозь слезы грусти и умиления»[1]). По приемам повествования «Старосветские помещики» не выходят из пределов карамзинской традиции. Лирическо-описательный монолог в начале: «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владетелей...» (как в начале «Бедной Лизы» Карамзина: «Может быть никто из живущих в Москве не знает так хорошо города сего, как я...»). Общая рамка в виде картины «запустения» на месте былого довольства: «опустелое жилище» и «развалившиеся хаты» в начале — «развалившиеся избы», пьянствующие мужики и мот-наследник в конце (у Карамзина рассказ о Лизе начинается по поводу ее «пустой хижины» и завершается той же картиной запустения: «хижина опустела...»). Основной тон грустного воспоминания, с элегическими отступлениями; характерные для сентиментального стиля восклицания и междометия: «Я до сих пор не могу позабыть двух старичков прошедшего века, которых, у в ы! теперь уже нет, но д у ш а м о я п о л н а е щ е д о с и х п о р ж а л о с т и, и ч у в с т в а м о и с т р а н н о с ж и м а ю т с я!... Грустно! мне заранее

---

[1]) Современник 1836, кн. 1.

грустно!...»—«Добрая старушка!... Добрые старички!...» (у Карамзина: «Ах! я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!» и пр.).

Комизм изображений в «Шинели» доведен до резкости гротеска. Соответственно этому и авторская речь состоит из ярких контрастов: резко-комический тон неожиданно приводит к обнажению серьезного смысла событий, высокий эмоциональный и идейный подъем кончается внезапным комическим срывом. Происходит непрерывная перестановка точки зрения на изображаемое. Переход комического в серьезное, который в «Ревизоре» и «Повести о том как Иван Иванович...» является результатом всей совокупности комических движений, здесь совершается в пределах отдельного комического хода. В начале идет комическое обличение ничтожества Акакия Акакаевича — «поток издевательств», по выражению Розанова—однако, с легким проблеском серьезного чувства: «Ребенка окрестили, при чем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник». Сразу устанавливается особая этическая точка зрения автора, возвышающаяся над обычными «подтруниванием»: «он был то, чтó называют вечный титулярный советник, над которым, как известно, надтрунились и наострились вдоволь разные писатели, имеющие похвальное обыкновение н а л е г а т ь н а т е х, к о т о р ы е н е м о г у т к у с а т ь с я». «Канцелярское остроумие» молодых чиновников, издевающихся над Акакием Акакиевичем, само делается объектом насмешки со стороны автора: «молодые чиновники подсмеивались и острились над ним, во сколько хватало канцелярского остроумия...». Все это подготавливает серьезное разрешение всего комического хода. Автор доводит незаметно Акакия Акакиевича до такого положения, в котором

он уже не смешон, а только жалок (сцена издевательств, когда ему сыплют на голову бумажки). И тогда тон повествования принимает сентиментальный характер: «Но ни одного слова не отвечал Акакий Акакиевич...». И, наконец, в размышлениях некоего «молодого человека» по поводу трогательных слов Акакия Акакиевича («Оставьте меня! Зачем вы меня обижаете?»)—открывается моральная «идея» повести, т. е. та высокая точка созерцания, с которой автор смеется .над миром. «И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими проникающими словами: — Оставьте меня! Зачем вы меня обижаете?— И в этих проникающих словах звенели другие слова:— я брат твой.— И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрагался он потом на веку своем, видя, как много в человеке безчеловечья (уход во «всеобщность» — Totalität), как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости и, Боже! даже в том человеке, которого свет (опять обобщение) признает благородными и честным...» [1]).

---

[1]) Б. М. Эйхенбаум рассматривает все это место, как „сентиментально - мелодраматическое отступление", нужное только, как перебой комического сказа, и поэтому не имеющее „буквального" значения („Как сделана Шинель", Поэтика, Петроград 1918, стр. 161). Однако это „отступление" заключает в себе рассказ о терпеливом отношении Акакия Акакиевича к приставанию молодых чиновников, его слова, с указанием интонации, — т. е. представляет собою часть сюжета. На самом деле это, как мы видели, не „отступление", а завершение целого комического хода, органическая часть рассказа. Что касается „буквального" понимания, то если оно обозначает сочувственное восприятие, то „наивные люди" не совсем неправы: весь эпизод расчитан именно на сентиментальный эффект. Приписывать выраженные здесь эмоции лично Гоголю, конечно, никто не имеет права, но видеть в них ту точку созерцания, на которую

Вся повесть в целом повторяет это движение от комического к серьезному: вступительный комический ход с серьезным разрешением служит как бы схемой дальнейшей сюжетной части (самого «анекдота» о пропавшей шинели). Комический рассказ о стараниях Акакия Акакиевича перехитрить Петровича и добиться починки шинели принимает серьезный оттенок, когда эти старания кончаются неудачей. Проблески серьезности появляются на всем протяжении комического хода. «У Акакия Акакиевича ёкнуло сердце.—Отчего же нельзя, Петрович? сказал он умоляющим голосом ребенка...»— «вскрикнул бедный Акакий Акакиевич...»—«вышел совершенно уничтоженный...»—«был как во сне...»— «поник совершенно духом...» и т. д. Затем возникает новый комический ход: приготовление шинели. Серьезный элемент в авторской речи постепенно усиливается и доходит до патетической интонации в тираде о том, как мечты о будущей шинели наполнили жизнь Акакия Акакиевича. Нарастание серьезного элемента в то же время сопровождается резкими комическими срывами. Патетическая интонация оказывается в комическом противоречии с ничтожеством содержания и разрешается резким комическим срывом, при чем фраза удерживает все-таки и свое первоначальное серьезное значение. Такие фразы, как: «он питался духовно, нося в мыслях своих веч-

«автор» (условный, а не реальный) желает поставить читателя, можно без всякой „наивности“. Работа Б. М. Эйхенбаума (вообще чрезвычайно интересная) в некоторых случаях не свободна от субъективности восприятия. Так, напр., Б. М. Эйхенбаум отрицает образное содержание в слове „геморроидальный“ (цвет лица у Акакия Акакиевича) и называет его „логически-обессмысленным“—только потому, что оно „раскатистое“ и стоит в конце периода. Точно также он сомневается в „вещественном значении“ таких „раскатистых“ слов или устаревших выражений, как „алебарда“, „серебряные лапки под аплике“ и т. д.

ную идею будущей шинели»—получают как бы двойной смысл: комический и серьезный. Комический—потому, что есть несоответствие между возвышенным понятием «вечной идеи» и «шинелью» (начало фразы: «нося в мыслях своих вечную идею...» — заставляет ожидать чего-то значительного). Серьезный — вследствие того, что в течение всего рассказа вопрос о шинели получил уже достаточную важность для Акакия Акакиевича, и сопоставление с «вечной идеей» до известной степени подготовлено. Дальше эта тема развертывается в целый период с еще более резким комическим срывом в кадансе: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу—» и затем неожиданный срыв (при котором все-таки не теряется серьезный смысл предыдущего): «и подруга эта была не кто другая, как та же шинель, на толстой вате, на крепкой подкладке без износу». И далее резкий комический срыв, без всякого двойного смысла: «Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли точно куницу на воротник?». Катастрофа наступает, как в «Ревизоре», в момент кажущегося успеха — после «торжественнейшего дня», когда Акакий Акакиевич получил, наконец, новую шинель. Но здесь катастрофа имеет определенно бедственный, трогательный характер. Это подчеркивается описанием отношения других персонажей: «Повествование о грабеже шинели — несмотря на то, что нашлись такие чиновники, которые не пропустили даже и тут посмеяться над Акакием Акакиевичем — однакоже многих тронуло». Создается последний комический ход—

поиски шинели — и сюжетная часть оканчивается трагической гибелью Акакия Акакиевича. Фантастический финал, подобно началу повести, весь проходит в субъективной сфере авторской речи. Посредством свободной игры комических представлений автор придает совершившимся событиям — впутывая в них весь город и заставляя «значительное лицо» испытывать раскаяние — «всеобщее» значение. При этом, несмотря на свой резко-комический характер («игра» с фантастикой, за которой скрывается реалистическая мотивировка), финал не уничтожает «трогательного» значения самого сюжета. Вся повесть таким образом получает как бы двойной смысл. В повестях «натуральной школы», которая производила себя от гоголевской «Шинели», этот «трогательный» момент является почти освобожденным от комического элемента.

В «Мертвых душах» серьезный элемент ограничивается почти исключительно сферой авторской речи. «Лирические отступления» как бы противопоставлены комическому сюжету. Их обособленность от сюжета и обратила на них такое внимание современников. Авторская речь идет в двух направлениях: напряженно-эмоционального подъема и резко-комического снижения. Переходы от одного тона к другому не обуславливаются исключительно изменением в характере событий, как в «Шинели», а прежде всего имеют свою внутреннюю, субъективную мотивировку. Вольный играющий дух художника все время витает над создаваемым им комическим сцеплением событий. И эти взлеты становятся все выше — по мере того, как события растут и приближаются к катастрофе — всеобщей сумятице по поводу мертвых душ и губернаторской дочки. На субъективную мотивировку перехода от комического к серьезному — от «веселого» к «печальному» — ука-

зывает сам автор в первом своем «отступлении» — по поводу Коробочки (гл. III). «Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилова ли, хозяйственная ли жизнь, или нехозяйственная—мимо их! Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда бог знает, что взбредет в голову... Но мимо, мимо! Зачем говорить об этом? Но зачем же среди недумающих, веселых, беспечных минут сама собою вдруг пронесется иная, чудная струя? Еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо...». И затем резкий переход к комическому повествованию: «А вот бричка, вот бричка! вскричал Чичиков...». Комическое «уничтожение» персонажей происходит не в ходе «интриги», не в плоскости сюжета, а в субъективной сфере авторской речи — посредством сопоставления их ограниченности с полнотой жизни — с ее высшим смыслом, открывающимся перед духовным «созерцанием» автора. Этот момент «оценки» отмечен самим автором в начале главы VII: «...другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу... всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога...» Эта «раздробленность» и есть то, что́ Жан Поль в своем определении юмора разумел под «конечностью» (das Endliche). «Мертвые души» служат как бы верной иллюстрацией романтической формулы Жан-Поля: «разоблачать конечное, сопоставляя его с идеей (durch den Kontrast mit der Idee)».

Идейная значительность и эмоциональная сила «лирических отступлений» увеличивается в зависимости от роста комического движения—по мере того, как комические «круги» Чичикова включают в сюжет все большее количество комических персонажей.

Первое «отступление» делается в главе III —по поводу Коробочки (определение места Коробочки «на бесконечной лестнице человеческого совершенствования»). После завершения всех «кругов» Чичикова (начало главы VII: «Счастлив путник...»), когда автор «озирает» совокупность созданных им комических образов — «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь» — тогда дается знаменитая формула «смеха сквозь слезы» и впервые является указание на «величавое» течение, какое в дальнейшем должна получить «поэма». Речь автора возвышается до проповеднического пафоса, становится не только напряженно-эмоциональной, но определенно торжественной—принимает черты не сентиментального, а «высокого» стиля (вплоть до славянизмов): «И далеко еще то время, когда иным ключом грозная волна вдохновенья подымется из облеченной в священный ужас и блистание главы, и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...». Напряженная патетическая интонация, приближающаяся иногда к «высокому» стилю (напр., в главе XI: «но мимо его, в глухой темноте, текли люди»), продолжает господствовать в «отступлениях» — вплоть до финальной «тройки». В последних главах (X и XI) сполна обнаруживается «мироощущение» автора — то «важное созерцание жизни человеческой вообще и русской в особенности», о котором говорил Шевырев [1]).

[1]) По поводу «Мертвых душ» Шевырев отмечает также независимость художника от изображаемой им комической картины—т. е. субъективную сторону юмора у Гоголя: «Чем ниже, грубее, материальнее предметный мир, изображаемый поэтом, тем выше, свободнее, полнее, сосредоточеннее в самом себе должен быть, должен являться его творящий дух; другими словами, чем ниже объективность им изображаемая, тем выше должна быть, отрешеннее и свободнее от нее его субъективная личность» (Москвитянин, 1842, ч. IV, № 8, стр. 347).

Параллельно с колебаниями от серьезного к комическому, происходящими в субъективной сфере авторской речи — переход к серьезному совершается и в течении событий. Грандиозность сутолоки по поводу мертвых душ, явившаяся в результате смерть прокурора придают событиям трагический колорит. Комический ход «поэмы» получает таким образом серьезное разрешение. Вся «поэма» в целом делает характерный для юмора путь от «веселого» к «печальному» и «торжественному» [1]).

III.

Спайка серьезного с комическим, как мы видели, осуществляется у Гоголя или внутри авторской речи (в виде субъективно мотивированных перебоев тона) или в пределах сюжета, в связи с комической катастрофой (в виде серьезного разрешения комического хода). Таким образом создается общее — «композиционное» — движение от «веселого» к «печальному». Но это «композиционное» движение слагается в свою очередь из более или менее крупных движений, комических в тесном смысле слова — имеющих обратное направление, разрешающихся в смехе. Таким образом получается ощущение двух противоположных направлений: напряженного патетического подъема и резкого комического срыва. Оба эти направления

---

[1]) Об этом движении юмора говорится и в статье Шевырева о «Мертвых душах»: «Взгляните на вихорь перед началом бури: легко и низко проносится он сперва; взметает пыль и всякую дрянь с земли; перья, листья, лоскутки летят вверх и вьются; и скоро весь воздух наполняется его своенравным кружением... Легок и незначителен является он сначала, но в этом вихре скрываются слезы природы и страшная буря. Таков точно и комический юмор Гоголя» (Москвитянин, 1842, № 8, стр. 356).

необходимы друг для друга, взаимно обусловлены: чем выше, порывнее подъем, тем круче линия спуска и резче ее изломы. Резкость этого срыва ощущал сам автор. «И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновенья подымется из облеченной в священный ужас и блистанье главы, и почуют в священном трепете величавый гром других речей. В дорогу, в дорогу! Прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица! Разом и вдруг окунемся в жизнь со всей ее беззвучной трескотней и бубенчиками»... Эта резкость констрастов, в связи с резкой искаженностью комических образов — придает юмору Гоголя гротескный характер. По определению Фолькельта, комический гротеск представляет собой комбинацию смелого подъема с резким комическим срывом. «Свободный, мощный, смелый, почти дерзновенный порыв, который выражается в гротеске, производит впечатление движения к возвышенному, необыкновенному, значительному. Но это мощное движение тут же превращается в грандиозный комический срыв. Величавое восходящее движение линии оказывается только моментом, необходимым для ее изломов. Изломы же эти указывают на крушение некой огромной претензии. В этих изломах обнаруживается и то и другое: поскольку в них чувствуется сильный размах, они дают ощущение скрытой в них особой ценности; в то же время изломанность движения говорит о комическом крушении предполагаемой ценности» [1]. Фолькельт указывает и на то, что

[1]) Volkelt, System der Ästhetik, II, стр 413. Впервые В. В. Розанов охарактеризовал творчество Гоголя, как комический гротеск, не употребляя только этого термина. Он совершенно правильно указал на два движения у Гоголя: «напряженной и беспредметной лирики, уходящей в высь» и «иронии, обращенной ко всему, что́ лежит внизу» — но недостаточно подчеркнул их зависимость друг от друга («Легенда о великом инквизиторе», 1894, приложение).

широкий размах юмора влечет его в сторону гротеска. «Кто видит мир полным ложного величия, кто замечает повсюду суетный блеск, легкомысленное тщеславие, пустые претензии, надутое чванство, и хочет путем юмора разоблачить эти фальшивые ценности,— тот силою вещей приведен будет к гротескной искаженности» [1]).

Установление гротеска у Гоголя шло параллельно с ростом его морально-религиозного пафоса. Гротеск достигает наиболее полного выражения — своей вершинной точки—в «Шинели» и «Мертвых душах», т. е. в произведениях римской эпохи, когда окончательно сформировалась мистика Гоголя. Позднее «патетизм» Гоголя заглушает его комическую стихию—происходит распадение гротеска. Это относится приблизительно к 1842 г., когда была закончена первая редакция второго тома «Мертвых душ» (уничтоженная около 1843 г.). До 1842 г. работа Гоголя шла в направлении усиления и обострения комического элемента. Потом замечается обратное. Гоголь устраняет смешное, не имеющее прямого сатирического или поучительного значения [2]). «Веселость» своих первых

---

[1]) Там же, стр. 416.

[2]) В позднейшей редакции второго тома «Мертвых душ» (1848) г.) выброшен целый ряд совершенно отделанных комических мест. Вот напр., начало главы III в ранней редакции:

«Ведь тут не мудрость какая, — сказал Петрушка, глядя искоса,—окроме того, что, спустясь с горы, взять попрямей, ничего больше и нет.

— А ты, окроме сивухи, ничего больше, чай, и в рот не брал? Чай, и теперь налимонился?

Увидя, что речь повернула вона в какую сторону, Петрушка закрутил только носом. Хотел он было сказать, что даже и не пробовал, да уж как-то и самому стало стыдно...

Селифан хлыснул слегка бичом по крутым бокам лошадей и поворотил речь к Петрушке: «Слышь, мужика Кошкарев, барин, одел говорят как немца; поодаль и не распознаешь— выступает по журавлиному, как немец. И на бабе не то, чтобы

произведений он в «Авторской исповеди» называет просто «глупостью»: «...вот происхождение тех первых моих произведений, которые одних заставляли смеяться так же беззаботно и безотчетно, как и меня самого, а других приводили в недоумение решить, как могли человеку умному приходить в голову такие глупости».

Отношение Гоголя к своему смеху, в связи с проповедническими эпизодами «Шинели» и «Мертвых душ», до известной степени повлияло на его восприятие современниками. Все внимание мало-по-малу сосредоточилось на «серьезном» полюсе его творчества—на «душевных слезах», «незримых» и «неведомых» миру.

платок повязуют пирогом или кокошник на голове, а немецкий капор такой, как немки ходят, знашь, в капорах — так капор называется—знашь капор, немецкий такой капор.

-- А тебя как бы нарядить немцем да в капор! — сказал Петрушка, острясь над Селифаном и ухмыльнувшись. Но что за рожа вышла от этой усмешки! И подобья не было на усмешку, а точно как бы человек, доставши себе в нос насморк и силясь при насморке чихнуть, не чихнул, но так и остался в положеньи человека, собирающегося чихнуть.

Чичиков заглянул из-под низа ему в рожу, желая знать, что там делается, и сказал:—«Хорош! а еще воображает, что красавец»! (Изд. Тихонравова, т. III, 1889, стр 322).

В позднейшей редакции исчезает весь комический диалог Селифана с Петрушкой, бюрлескный комизм в жестах (усмешка Петрушки), речь теряет характерный гротескный характер («что там делается»), делается гладкой и правильной. За то в сатирических целях вставлено самодовольное замечание Чичикова. Весь отрывок сведен к следующему.

«Ведь тут не мудрость какая! — сказал Петрушка, полуоборотясь и глядя искоса.—Окроме того, что, спустясь с горы, взять лугом, ничего больше и нет.

— А ты, окроме сивухи, ничего и в рот не брал? Хорош, очень хорош! Уж вот можно сказать: удивил красотой Европу! — Сказав это, Чичиков погладил свой подбородок и подумал: — Какая однакож разница между просвещенным гражданином и грубой лакейской физиономией»! (Изд. Тихонравова, IV, стр. 327).

При этом упускалась другая, уравновешивающая сторона: «видный миру смех». В сороковых годах Гоголь был признан главой «натуральной школы» и был истолкован, как «писатель-реалист». Сам Гоголь, захваченный общим политическим возбуждением, уверовал, что его истинная задача «служить государству». Поэтому при создании второго тома «Мертвых душ» (который должен был быть «умнее первого») он старался избегать комической упрощенности в построении характеров и дать им жизненную, «реалистическую» полноту и многосложность. Так комический образ Чичикова осложняется во втором томе мотивами страдания и раскаяния, отчего теряет свое комическое значение [1]). Соответственно новому характеру, какой должны были принять «Мертвые души», Гоголь собирался и первый том переработать в «реалистическом» духе (т. е. усложнить мотивировку). В плане этой переработки подчеркивается идейная сторона юмора: «Весь город со всем вихрем сплетней—прообразование бездельности жизни всего человечества в массе... как городское безделье возвести до прообразования безделья мира?» («tolle Welt» у Жан-Поля) [2]).

Взгляд на Гоголя, как на «реалиста», надолго исказил восприятие Гоголя и приводил к непримиримым противоречиям. Вследствие того, что серьезный элемент в юморе Гоголя рассматривался вне его связи

---

[1]) Комическая фраза Чичикова в первой части: «Да и действительно чего не потерпел я? Как барка какая-нибудь среди свирепых волн» (гл. II) — во второй части (в сцене с Муразовым) звучит совершенно серьезно и патетически: «Ведь что вся жизнь моя? Лютая борьба, судно среди волн. И лишиться вдруг всего, чтó выработал, Афанасий Васильевич, того, чтó приобрел такой борьбой...—Он не договорил и зарыдал громко... и упал на стул...» и т. д. (Изд. под ред. Тихонравова, т. III, стр. 397).

[2]) Изд. Тихонравова, т. III, стр. 255 («Заметки, относящиеся к 1-ой части»).

с комическими приемами, значение этих комических приемов становилось непонятно. Как подвести под «слезы» хотя бы Каленика с его «гоп-тра-ла», перебивающим лирическое описание украинской ночи? Интересно, что проф. Мандельштам, исходивший из традиционных представлений о Гоголе, принужден был, однако, при изучении деталей гоголевского стиля сделать вывод, что юмор Гоголя не всегда служит высоким целям. Он должен был признать — по крайней мере насколько это касалось ранних произведений—что «язык Гоголя возбуждает смех только смеха ради». С точки зрения «реализма» комизм этого сорта кажется проф. Мандельштаму случайным, ненужным, нехудожественным. «Это какое-то кривлянье, балаганство. Ничего общего с художественным изображением правды, действительно, незаметно» [1]).

С другой стороны, авторские «отступления» и личные взгляды Гоголя (его мистицизм и консерватизм) оказывались в противоречии с предполагаемым «реалистическим» и «общественным» значением его произведений. На это последнее противоречие натолкнулся акад. Н. А. Котляревский в известной книге о Гоголе. Почтенный ученый указывает на неблагоприятные условия, в которых находился Гоголь в течение своей жизни в Риме (1836—1842 гг.). Эстетизм, укрепившийся под влиянием итальянской обстановки, религиозная восторженность, усилившаяся вследствие пребывания в центре католицизма, удаление от России, развившееся самомнение —все это должно было вредно действовать на «талант юмориста и бытописателя». Однако, именно в этот период написаны «Шинель», «Мертвые души», «Женитьба», переделаны заново «Ревизор», «Портрет», «Тарас Бульба» — т. е. создано все

[1]) И. Мандельштам, О характере гоголевского стиля, Гельсингфорс, 1902, стр. 243.

самое важное даже с «общественной» точки зрения. Исследователю поневоле приходится прибегнуть к словесному обходу этого затруднения: «но этот талант перед окончательной гибелью собрал все свои силы и одержал победу над враждебными ему настроениями и мыслями художника» [1]).

Разрушение легенды о гоголевском «реализме» было начато В. В. Розановым, который, оценивая Гоголя именно с «реалистической» точки зрения, был поражен «безжизненностью» и «застылостью» его фигур. Вслед за Розановым, В. Я. Брюсов доказывал каррикатурность — «чудовищную преувеличенность», «невероятность» — гоголевских изображений [2]). Эта странная разница восприятия—то, что одно и то же могло восприниматься и как «реализм» и как «невероятность» — объясняется, во-первых, неясностью самого понятия «реализм», а во-вторых, тем, что обе стороны не считались с условиями комического искусства. Всякий комизм, если он проявляется в виде целого комического хода (т. е. в повествовательных и театральных произведениях), связан с упрощением мотивировки, с некоторым произволом в сцеплении событий [3]) — т. е. с искажением нормальных восприятий. То, чтó разумеется под именем «реализма», состоит в большей или меньшей степени сходства ощущений, получаемых от поэтического произведения

[1]) Н. А. Котляровский, Н. В. Гоголь, изд. 4-ое, Петроград, 1915, стр. 356.

[2]) Валерий Брюсов, Испепеленный, Москва, 1909.

[3]) Ср. по этому поводу у Фолькельта: «В царстве комического получает полный простор произвол случая, неожиданность, невероятность. Это господство иррационального случая имеет то значение, что таким образом дается как бы щелчок разумной стройности мироздания, строгой закономерности событий. На весь законный порядок вещей ложится колеблющийся, насмешливый отблеск» (System der Ästhetik, II, стр. 482).

и от действительности. А сходство это (если иметь в виду повествовательные и театральные произведения) может появиться тогда, когда мотивировка поступков и событий своей полнотой и сложностью — иррациональностью — напоминает то бесконечное сплетение мотивов, какое имеется в реальных поступках и событиях. В восприятии такого произведения с осложненной мотивировкой присутствует элемент вживания, несовместимый с чисто-созерцательным состоянием сознания, какое требуется комическим восприятием. В комических произведениях это независимое состояние сознания достигается прежде всего посредством упрощения мотивировки [1]).

---

[1]) Механическую отчетливость, схематизм в строении комедии (т. е. упрощенность мотивировки) Бергсон считает наиболее полным выражением той «механизации живого», которую он кладет в основу своей теории смеха. На первый взгляд кажется, что теория Бергсона совершенно противоположна немецким теориям комического. Метод Бергсона объективный—он исходит из группировки комических объектов. Немецкие теоретики идут путем анализа комического восприятия. Их метод строго психологический. Но в итоге формула Бергсона сходится с выводами немецкой эстетики. И там и тут в комическом различается два момента. У Бергсона: живое-механическое. У Фолькельта: серьезное-несерьезное. По Фолькельту процес комического восприятия состоит в том, что комический объект, претендующий на серьезное значение, обнаруживает свою пустоту, вследствие чего первоначальное серьезное восприятие (Ernstnehmen) переходит в несерьезное (Nichternstnehmen). У Бергсона этому движению соответствует обнаружение механической косности в объекте, который прикидывается живым И у Бергсона и у Фолькельта в основе комического—разоблачение пустой претензии. Недостатком теории Бергсона является неопределенность основных понятий «механического» и «живого». Они употребляются то в буквальном смысле (в случаях телесного комизма), то в метафорическом (косность мысли и речи). Кроме того, теория Бергсона охватывает только явления резкого и объективного комизма. Поэтому безусловную ценность представляет у Бергсона только группировка композиционных приемов комедии.

Крайняя степень комизма—есть вместе с тем и крайнее искажение жизни, удаление от ее сложности и полноты. Пускай «невероятно», что опытный городничий так вдруг поверил в ревизорство Хлестакова, что Кочкарев сейчас после предложения хочет везти Подколесина в церковь, или что чиновники, наматорелые во всяких мошенничествах, не могут разобраться в комбинации с мертвыми душами. Столь же «невероятно» и то, что мольеровский Журден выдает дочь за ее возлюбленного, переодетого турком, или что скряга Жеронт (в «Проделках Скапена»), дрожащий над каждым су, дает Скапену пятьсот экю, не проверив его рассказа о захвате сына турецкой галерой. «Невероятность»—неизменный спутник комического. На «невероятной» мотивировке строится весь водевиль—самый чистый комический жанр. Чем резче комизм, тем сильнее нарушение естественной, многосложной связи явлений. Поэтому «невероятности» Гоголя зависят не от того, что он «фантаст» или «мистик», а только от гротескной резкости его комизма.

КОМИЧЕСКИЙ АЛОГИЗМ.

I.

Наиболее яркой формой комического гротеска у Гоголя является комизм бессмыслицы. От этой «бессмыслицы» главным образом и зависит общее впечатление «невероятности». «Бессмыслица» лежит в основе не только отдельных комических ходов, но управляет всем комическим движением и создает в конце концов целый «мир бессмыслицы» (tolle Welt·). Это отмечено еще Шевыревым в статье о «Мертвых душах»: «Как будто сам демон путаницы и глупости носится над всем городом и всех сливает в одно; здесь, говоря словами Жан-Поля, не один какой-нибудь дурак, не одна какая-нибудь отдельная глупость, но целый мир бессмыслицы, воплощенный в полную городскую массу» [1]).

«Несбыточность», «невероятность», «невозможность»—таково было впечатление большинства современников от «Ревизора». Вот, напр., отзыв Булгарина: «Он основал свою пьесу не на сходстве или правдоподобии, но на невероятности или несбыточно-

---

[1]) Москвитянин, 1842, ч. IV, № 8, стр. 351.

сти...» — «в этой сцене (городничего с Хлестаковым) нет даже и тени правдоподобия...» — «ну, точь-в-точь на Сандвичевых островах во времена капитана Кука» [1]). По свидетельству Анненкова, после первого представления «Ревизора» общий голос был: «Это невозможность, клевета и фарс» [2]).

Ощущение небывалого, неправдоподобного, странного подчеркивается самим Гоголем в тексте его произведений. В авторской речи и в устах действующих лиц повторяются обозначения этого ощущения: «странный», «несбыточный», «неправдоподобный», «несообразный», «чепуха» и др. «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие» — в таком приподнятом тоне (обозначающем восходящую — т. е. патетическую — линию гротеска) начинается «Нос». Тема «странности» подробно развивается в концовке: «Теперь только видим, что много неправдоподобного... Но чтó страннее, чтó непонятнее всего... ну, да и где же не бывает несообразностей?» И в середине повести: «он не знал, чтó и подумать о таком странном происшествии...» — «а по всем приметам происшествие несбыточное...» — «да чем же это дело несообразное?» — «чепуха совершенная делается на свете; иногда нет никакого правдоподобия...»

То же самое и в других произведениях. Напр., в «Мертвых душах»: «Но это однакож несообразно, это не согласно ни с чем, это невозможно...» — «и укорят автора в несообразностях...» — «это выходит просто: андроны едут, чепуха, билиберда, сапоги всмятку! это просто чорт побери!» «Женитьба» так и называется: «совершенно невероятное событие».

---

[1]) Северная Пчела, 1836, № 97, стр. 386—388 (30 апреля, четверток).

[2]) Воспоминания и критические очерки, I, 193.

Это общее впечатление выдвигается Гоголем и в его собственных комментариях к своим произведениям. «Передо мной носилась комедия, имя которой: бестолковщина» («Авторская исповедь»). Ощущение всеобщей «бестолковщины»—которая, доходя до грандиозных размеров, делалась «потрясающей»,—было в то же время и личным мироощущением Гоголя. «Потрясающая бестолковщина наших дней наполняет всех страшной тоской» (в письмах).

Комизм бессмыслицы — играющий организующую роль в произведениях Гоголя—создается при помощи основного комического приема, который удобнее всего назвать комическим алогизмом. Этот прием состоит в комическом разрушении логических и причинных связей. Он проходит через всю систему гоголевского творчества—обнаруживается в речах действующих лиц и в авторской речи, в построении диалога, в мотивировке поступков и событий — и, в конечном итоге, развертывается в гротеск «потрясающей бестолковщины», одновременно смешной и жуткой [1]).

Самой резкой формой этого приема является комизм абсурдных умозаключений. Городничий объявляет, что едет ревизор. Амос Федорович находит причину такого «необыкновенного» события в том, что «Россия хочет вести войну». Почтмейстер с своей стороны тоже догадывается—«попадает пальцем в небо», как тут же отмечает городничий: «А что думаю? Война с турками будет». Городничий не-

[1]) Проф. Мандельштам указывает на «пускаемый Гоголем в ход прием сопоставления суждений, не имеющих никакой логической связи»—и на важность этого приема в юморе Гоголя. «Этот способ всего более определяет гоголевский юмористический стиль... он орудует им с необыкновенной легкостью». («О характере гоголевского стиля», Гельсингфорс, 1902. стр. 280). В книге Мандельштама приводится ряд примеров комического алогизма, но не в систематическом порядке (напр., на стр. 273, 277, 279, 282 и др.).

доволен одним заседателем, от которого пахнет так, «как будто бы он сейчас вышел из винокуренного завода». Амос Федорович и в этом случае имеет свой резон: «Нет, этого уже невозможно выгнать: он говорит, что в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкой». Жевакин в «Женитьбе» так объясняет причину своего визита: «Я тоже в газетах вижу объявление о чем-то. Дай-ка, думаю себе, пойду. Погода же показалась хорошею, по дороге везде травка». Такое объяснение никого не удивляет—в гоголевском мире оно совершенно в порядке вещей. Арина Пантелеймоновна в ответ осведомляется только: «А как-с по фамилии?» Чичиков скупает мертвые души--для дамы приятной во всех отношениях это значит только то, что он хочет увезти губернаторскую дочку. Манилову в его мечтах дружба с Чичиковым представляется достаточным основанием для получения генеральского чина: «...потом, что они вместе с Чичиковым приехали в какое-то общество, где обворожили всех приятностью обращения, и что государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами». Такая же логика в сне Шпоньки (1832 г.—самый ранний пример алогизма): «да ты должен прыгать, потому что ты теперь женатый человек». И полный простор этому хаосу мысли в бреду Поприщина: «Все это честолюбие, и честолюбие оттого, что под языком находится маленький пузырек, и в нем небольшой червячок, величиною с булавочную головку, и это все делает какой-то цирюльник, который живет в Гороховой»-- «Письма пишут аптекари, да и то прежде смочивши уксусом язык, потому что без этого все лицо было бы в лишаях». Иногда комизм заключается не в нелепости суждения, а в наивной серьезности возражения против него. «Оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать? от этого убыток

казне» (как будто героизм Александра Македонского может в самом деле быть доводом в пользу ломания стульев) [1]).

Для усиления эффекта абсурдного заключения Гоголь употребляет прием затяжки, задержания. Известие о приезде ревизора вызывает общее любопытство, недоумение: «как ревизор? как ревизор?» Комическое напряжение усиливается сообщением, что он едет «инкогнито» да еще «с секретным предписанием»: «Господи боже! еще и с секретным предписанием!» — и таинственным сном городничего о крысах «необыкновенной величины»: «пришли, понюхали и пошли прочь». Ищут разгадки необычайного происшествия. «Да, обстоятельство такое необыкновенно, просто необыкновенно. Что-нибудь не даром». Восходящая линия гротеска (ожидание страшного, значительного) достигает высшей точки напряжения: все так таинственно, необычайно — и внезапно разрешается резким комическим срывом: догадкой Амоса Федоровича о том, что Россия хочет вести войну. Неожиданность этого заключения действует тем сильнее, что Амос Федорович говорит с натугой—точно мозги наизнанку выворачивает: «Это значит вот что: Россия... да... хочет вести войну, и министерия—то, вот видите, и подослала чиновника...» [1]).

---

[1]) Ср. с этим наивную серьезность Бурдюкова: «Ведь это не имя: обмокни? Пусть они не врут: покойницу звали Евдокия, а не обмокни» («Тяжба»).

[1]) Интересно, что эти замедления: «вот что», «да», «вот видите» появляются только в тексте 1842 г.; в первых редакциях (1836 и 1841 г.) речь Амоса Федоровича идет гладко: «Это значит, Россия хочет вести войну, и министерия нарочно отправляет чиновника, чтобы узнать, нет ли где измены». Таким образом, до 1842 г. Гоголь стремился к обострению комических моментов.

Натуга Амоса Федоровича аналогична «натуге», с какой бьют часы у Коробочки: «Слова хозяйки были прерваны

Эффект остроумного соображения дамы приятной во всех отношениях о намерении Чичикова увезти губернаторскую дочку подготавливается таким же приемом задержания. «Ну, слушайте же, что такое эти мертвые души,—и гостья при таких словах вся обратилась в слух... стала походить на легкий пух, который вот так и полетит на воздух от дуновенья. Так русский барин, собачей и йора-охотник... (следует длинный период; Гоголь нарочно усиливает нагнетательное движение речи, чтобы сделать затем ощутительнеё срыв в комическое).—Мертвые души,— произнесла во всех отношениях приятная дама.—Что, что?—подхватила гостья вся в волнении.—Мертвые души!...—Ах, говорите ради бога!» Высшая точка напряжения—и внезапный срыв: «Это просто выдумано только для прикрытья, а дело вот в чем (ср. Амоса Федоровича: это значит вот что...): он хочет увезти губернаторскую дочку». Сила срыва подчеркивается впечатлением, произведенным этим разоблачением на «просто приятную» даму: услышав это «необыкновен-

---

странным шипением, так что гость было испугался; шум походил на то, как бы вся комната наполнилась змеями; но, взглянувши вверх, он успокоился, ибо смекнул, что стенным часам пришла охота бить. За шипеньем тотчас же последовало хрипенье, и, наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку, после чего маятник пошел опять покойно щелкать направо и налево». Сходно с этим в замечаниях для актеров описывается речь Амоса Федоровича: «говорит басом с продолговатой растяжкой, хрипом и сапом, как старинные часы, которые прежде шипят, а потом уже бьют». Разсказ о часах у Коробочки повторяет в миниатюре нагнетательное движение начальной сцены «Ревизора». Сначала ожидание чего-то значительного: «странным шипеньем»— «гость было испугался»—«наполнилась змеями» (восходящая линия гротеска); высшая точка напряжения: «понатужась всеми силами»; и наконец комический срыв: «палкой по разбитому горшку». Повышение и понижение фразы совпадает тут с подъемом и падением линии гротеска.

ное» заключение, она «так и окаменела на месте, побледнела, побледнела, как смерть» [1]).

В связи с этим находится комизм бессвязности — бессвязное сочетание отдельных предложений, неожиданные перебои тем. На эту форму указывают слова Хлестакова: «у меня легкость необыкновенная в мыслях». Трогательное воззвание Поприщина: «Матушка, пожалей о своем больном дитятке!« неожиданно перебивается шутовским обращением к читателю: «А знаете ли вы, что у алжирского бея под самым носом шишка?» В «Утре делового человека»: «Гем! сказал его высокопревосходительство, это чиновник и притом... Довольно хорошо у вас потолки расписаны: на свой или хозяйский счет?» В бе-

---

[1]) В первоначальных набросках этой сцены нет ни подготовки эффекта, ни абсурдного сопоставления мертвых душ с увозом губернаторской дочки. Догадка эта связывается тут с попыткой «изнасильничать» Коробочку, так что переход к теме губернаторской дочки делается естественным. «Нет, нет, Анна Григорьевна! я знаю настоящую причину: не Коробочку изнасильничать; это так только, для прикрытья, а настоящий его предмет (логический переход)—это губернаторская дочка». В следующей редакции присоединяется тема мертвых душ, чем вносится уже элемент абсурда. «Поверьте мне, Софья Ивановна, что мертвые души и Коробочка—это все нарочно, только для прикрытья, а настоящее намерение: он хочет увезти губернаторскую дочку...» Наконец, Коробочка отпадает, остается абсурдное сопоставление мертвых душ с губернаторской дочкой и пускается в ход прием наростающего ожидания. В окончательном тексте усилен эффект наростающего ожидания: дама приятная во всех отношениях трижды начинает свою догадку («Ну, слушайте же, что такое эти мертвые души»—«Мертвые души...»—«Мертвые души...»), присоединены реплики гостьи («что, что?»—«ах, говорите ради бога!») и повышена торжественность периода об охотнике («Весь впился он... уж допечет его, неотбойный...»). Комический срыв делается поэтому еще оглушительнее. Это показывает работу Гоголя над усилением комических эффектов. См. сочинения Гоголя, ред. Тихонравова-Шенрока, т. VII, Спб. 1896, стр. 110, 315, 537, 542.

седе Хлестакова с Растаковским: «вдруг к нему приходит один мой приятель, гвардеец, кавалергардского полку и говорит... Послушайте, однакож, не можете ли вы мне дать сколько-нибудь взаймы денег?» Комизм перехода подчеркнут недоумением Растаковского: «Да кто это просил денег—чиновник у гвардейца или гвардеец у чиновника?». Тетушка Василиса Кашпаровна пишет Шпоньке: «В ожидании подлинного удовольствия тебя видеть, остаюсь многолюбящая твоя тетка Василиса Цупчевська. Чудная в огороде у нас выросла репа: больше похожа на картофель, чем на репу». Комизм неожиданной приписки подчеркивается симметричным ответом Шпоньки: «Прежней вашей комиссии на счет семян пшеницы не мог исполнить: во всей Могилевской губернии нет такой. Свиней же здесь кормят большей частью брагой, подмешивая немного выигравшегося пива». Такой же эпистолярный комизм в письме Андрея Ивановича Чмыхова в «Ревизоре»: «советую тебе взять предосторожность, ибо он может приехать во всякий час, если только уже не приехал и не живет где-нибудь инкогнито. Вчерашнего дня я... ну тут уж пошли дела семейные: сестра Анна Кирилловна приехала с своим мужем, Иван Кириллович очень потолстел и все играет на скрипке». Иван Кириллович со своей скрипкой, на которой он «все играет», приплетен, очевидно, исключительно ради комической несообразности.

Вследствие отсутствия логической целесообразности, сцепление образов и суждений происходит по совершенно неожиданным, бессмысленным ассоциациям. Отсюда комизм произвольных ассоциаций. На вопрос о мужике в Сицилии, пашет он или нет, Жевакин ни с того ни сего считает нужным сообщить «насчет нюханья табаку», что там «все не только нюхают, а даже за губу-с кладут», и что «перевозка тоже очень дешева». Квартальный в «Носе» по по-

воду своей близорукости рассказывает кстати, что теща, «то-есть мать жены моей, тоже ничего не видит». Потом, вежливо отказавшись от чашки чаю: «почел бы за большую приятность, но никак не могу: мне нужно заехать отсюда в смирительный дом...»—тут же присовокупляет: «очень большая поднялась дороговизна на все припасы» (комизм бессвязности осложнен тут скрытым намеком, заключающимся в словах о «дороговизне»), и неожиданно переходит к семейным подробностям: «У меня в доме живет и теща, т. е. мать моей жены, и дети; старший особенно подает большие надежды, очень умный мальчишка; но средств для воспитания совершенно нет никаких».

Комизм гоголевских болтунов заключается в том, что они теряют логическую нить, сбиваются в сторону и застревают в вводных подробностях, которыми загромождают свою речь. Получается то, что в психологии называется «полным воспроизведением», когда речь движется по ассоциациям, не управляемая логической целесообразностью. Комизм типа «à propos des bottes» впервые показан в «Майской ночи»—у головы, который, о чем бы с ним ни заговорили, всегда «умел поворотить на то, как он вез царицу и сидел на козлах царской кареты» (алогический комизм тут осложнен комическим тщеславием головы). Прямым указанием на этот комический прием является характеристика разговоров Петрушки и Селифана: «У этого класса людей есть весьма странный обычай. Если его спросить прямо о чем-нибудь, он никогда не вспомнит, а если спросить о чем другом, тут-то он и приплетет его и расскажет с такими подробностями, которых и знать не захочешь». Рассказ Бобчинского о ревизоре пересыпан целым рядом вводных тем: тут и «боченок для французской водки», и «будка, где продаются пироги», и «желудочное трясение» у Петра Ивановича, и его «зуб со свистом».

Он успевает ввернуть даже целую историю о том, что у трактирщика Власа жена три недели назад родила: «и такой пребойкий мальчик, будет так же, как и отец, содержать трактир». И у Бобчинского есть скрытый положительный мотив — желание продлить свое торжество и подготовить эффект «неожиданного известия». Болтливость Феклы лишена задних мыслей—это чистый алогизм. Начав с невесты, она сворачивает на купца, который нанимал огород на Выборгской стороне: «и такой купец трезвый, совсем не берет хмельного в рот, и трех сыновей имеет»—и так и завязает в этих сыновьях, окончательно сбившись с толку: «двух уже поженил, а третий, говорит, еще молодой, пусть посидит в лавке, чтобы торговлю было полегче отправлять; я уж, говорит, стар, так пусть сын посидит в лавке, чтобы торговля шла полегче» [1]). Городничий Петр Федорович на замечание Ивана Ивановича Перерепенко, что «свинья творенье божие», весьма последовательно отвечает: «это всему свету известно, что вы человек ученый, знаете науки и прочие разные предметы»— а затем уходит куда-то в сторону: «конечно, я наукам не обучался никаким; скорописному письму я начал учиться на 30-ом году своей жизни. Ведь я, как вам известно, из рядовых. Да, в 1801 г. я находился в 42 егерском полку в 4 роте поручиком. Ротный командир у нас был, если изволите знать, капитан Еремеев» [1]).

---

[1]) Ср. с этим повторения Селифана: «немецкий капор такой, как немки ходят, знашь, в капорах—так капор называется, знашь, капор — немецкий такой капор» («Мертвые души», т II, гл. III).

[1]) Комизм мольеровских педантов-болтунов (в Monsieur de Poursognac, Mariage forcé, Malade Imaginaire) состоит не в отсутствии логики, а в изобилии и пространности их речей. То же можно сказать относительно „Двух болтунов“ Сервантеса и „Говоруна“ Хмельницкого.

II.

Среди речевых комических приемов Гоголя выделяется комизм нескладицы. Нескладица эта выражается в комическом смещении семантических рядов при построении фразы—в несоответствии синтаксического и смыслового движения речи, в нецелесообразном употреблении слов. Таким образом, и в построении речи мы видим у Гоголя тот же комический алогизм.

Бессильные потуги мысли, нескладные обороты речи— служат для Гоголя неисчерпаемым источником комических эффектов. Его произведения—целая кунсткамера словесных уродств. «Я признаюсь вам по откровенности, никак не ожидала, а тем более относительно несправедливых укоризн со стороны вашей» (штаб-офицерша Подточина). «Вследствие оного прошения моего, что от меня, дворянина Ивана Никифорова сына Довговчхуна, к тому имело быть, совокупно с дворянином Иваном Ивановым сыном Перерепенком, чему и сам поветовый миргородский суд потворство свое изъявил. И самое оное нахальное самоуправство бурой. свиньи, будучи в тайне содержимо и уже от сторонних людей до слуха дошедшись». «Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но уповая на милосердие божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек» (письмо городничего в «Ревизоре»).

Комизм Шпоньки и Акакия Акакиевича весь состоит в затрудненности слова—в их бессловесности, составляющей контраст с бестолковой говорливостью Бобчинского и Феклы. Основа комизма и тут и там— спутанность мысли. «Нещедрый на слова» Шпонька «сердечно доволен», когда ему удается соорудить та-

кую «длинную и трудную» фразу: «Я то-есть имел случай заметить, какие есть на свете далекие страны». Акакий Акакиевич изъясняется больше местоимениями и частицами: «Этаково-то дело этакое... я право не думал, чтобы оно вышло того...» Даже более бойкие и речистые из гоголевских героев испытывают затруднение, когда надо выразить что-нибудь выходящее за грани их обычных представлений. «Какое ружье?» спрашивает у бабы Иван Иванович и сам при этом, очевидно, не знает, что́ собственно он хочет получить в ответ. Так же мнется и Яичница, стараясь точнее формулировать свое любопытство относительно Сицилии: «Вот вы сказали—мужик: что мужик? как он? так ли совершенно, как и русский мужик—широк в плечах и землю пашет или нет?» И на бессмысленный вопрос дается соответственно нелепый ответ: «если б оно было мое, то я, может быть, знала бы, из чего оно сделано, но оно панское»—«а вот насчет нюханья табаку, не только нюхают, но и за губу-с кладут». С усилием и величайшей натугой высказывает Манилов свои соображения относительно продажи мертвых душ: «Я не насчет того говорю, чтобы имел какое-нибудь критическое предосуждение о вас. Но позвольте доложить, не будет ли это предприятие, или, чтоб еще более так сказать выразиться, негоция—так не будет ли эта негоция несоответствующей гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?» Комизм безплодных потуг подчеркивается жестом (как у Коробочки): у Манилова во время его речи такое «глубокое выражение, какого, может быть, и не видано было на человеческом лице». Такая же натуга у Амоса Федоровича, у Коробочки, у ее часов, у Шпоньки. Последний в tête-à-tête с будущей невестой только и может выдавить из себя: «Летом очень много мух, сударыня». Развитием этой сцены является

беседа Подколесина с Агафьей Тихоновной. Но там обмен мнений на целых пять тем: о катании, о цветке, о церкви, об екатерингофском гулянии и о том, какой смелый русский народ—причем комизм натуги подчеркивается жестом (постукиванием пальцами по столу) и паузами, отделяющими каждую тему от предыдущей.

Бессмысленная, бестолковая речь гоголевских героев является в окружении иронических приемов речи автора-рассказчика. Среди этих приемов первое место занимает особая, специфически-гоголевская смысловая игра, заключающаяся в несоответствии грамматического и смыслового (семантического) движения речи. Идет сравнительная характеристика Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, с правильными сопоставлениями: Иван Иванович худощав и высокого роста, Иван Никифорович немного ниже, но расходится в ширину и т. д. И когда мы совершенно убаюканы этой логической качелью — вдруг: «Иван Иванович несколько боязливого характера, у Ивана Никифоровича, наоборот, шаровары в таких широких складках...» Нарушение логической структуры речи бьет тем сильнее, что грамматическая форма (противительного сочинения) не только остается в неприкосновенности, но делается еще рельефнее, благодаря слову «наоборот». «Прочие тоже были люди просвещенные—кто читал Карамзина, кто Московские Ведомости, кто даже и совсем ничего не читал». Нагнетательное синтаксическое движение: кто—кто—кто даже—тут прямо противоположно убывающему смысловому движению: Карамзина—Московские Ведомости—ничего не читал (происходит как бы скрещивание восходящей и падающей линии гротеска).

Комизм зависит здесь от смещения семантических рядов: грамматический остов фразы кажется снятым

с другого смысла (словесной маской)[1]), или же какое-нибудь неожиданное выражение как-будто врывается из другого смыслового ряда и уводит мысль в другую смысловую плоскость. «Вот глупая баба! думает Иван Иванович, она еще вытащит самого Ивана Никифоровича проветривать!—И точно: минут через пять воздвиглись нанковые шаровары Ивана Никифоровича» (переход: «и точно», заставляет ждать, что «воздвигнется» в самом деле Иван Никифорович, а не его шаровары). «И отец, и дед, и даже шурин, и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки» (деепричастное придаточное предложение относится к другому смысловому ряду—как если бы в главном предложении говорилось о том, что Башмачкины редко меняли сапоги). «Тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» («скорее» приготовляет к сопоставлению сходных предметов). «Петрович, несмотря на свой кривой глаз (первый смысловой ряд) и рябизну по всему лицу (второй), занимался довольно удачно (третий) починкой чиновничьих и всяких других (четвертый) панталон и фраков» («кривой глаз» потянул за собой «рябизну», которая уж никак не могла мешать заниматься починкой каких угодно фраков).

III.

Комическим алогизмом Гоголь пользуется и при построении диалога. Комический эффект здесь зависит от логического разрыва между репликами. Иногда этот разрыв мотивирован глухотой. Тогда мы

---

[1]) Термин «словесная маска» (в другом применении) употреблен Ю. Н. Тыняновым («Достоевский и Гоголь», Изд. Опояз, 1921, стр. 12).

имеем дело с обычным комическим диалогом типа «разговора глухих». Так, например, в диалоге Жевакина с Яичницей:

«В должности экзекутора, Иван Павлович Яичница».

— Да, я тоже перекусил. Дороги-то, знаю, впереди будет довольно, а время холодновато: селедочку съел с луком.

Далее следует разъяснение:

«Нет, кажется, вы не так поняли: это фамилия моя—Яичница».

— Ах, извините! я немножко туговат на ухо. Я право, думал, что вы изволили сказать, что покушали яичницы [1]).

В сущности таким же «разговором глухих» является сцена городничего с Хлестаковым, где каждый говорит свое, не понимая или не слушая другого. Но тут разрыв между репликами мотивируется «взаимным недоразумением».

«Обязанность моя, как градоначальника здешнего города, заботиться о том, чтобы проезжающим и всем благородным людям никаких притеснений...»

— Да что ж делать?.. Я не виноват... Я право заплачу... Мне пришлют из деревни...

После этого очередь изображать «глухого» переходит к городничему.

Хлестаков. Говядину мне подают такую твердую, как бревно; а суп—он чорт знает чего плеснул туда, я должен был выбросить его за окно... За что ж я... Вот новость!

Городничий. Извините, я право не виноват. На рынке у меня говядина всегда хорошая. Привозят

---

[1]) Ярким примером комического диалога «глухих» может служить разговор князя Тугоуховского с графиней бабушкой в «Горе от ума» Грибоедова.

холмогорские купцы, люди трезвые и поведения хорошего [1]).

Потом опять недоразумение со стороны Хлестакова:

Городничий. Жена, дети маленькие... не сделайте несчастным человека!..

Хлестаков. Нет, я не хочу. Вот еще! Мне какое дело? Оттого, что у вас жена и дети, я должен итти в тюрьму, вот прекрасно.

И далее:

Городничий. Что же касается до унтер-офицерской вдовы, которую я будто бы высек, то это клевета, ей богу клевета. Это выдумали злодеи мои; это такой народ, что на жизнь мою готовы покуситься.

Хлестаков. Да что? мне нет никакого дела до них... Я не знаю, однакож, зачем вы говорите о злодеях или о какой-то унтер-офицерской вдове. Унтер-офицерская жена совсем другое дело, а меня вы не смеете высечь [2]).

---

[1]) Ср. Феклу с ее купцом с Выборгской стороны: «и такой купец трезвый, совсем не берет хмельного в рот». Сходен с этим крыловский довод: «зато уж в рот хмельного не берут».

[2]) Комический диалог типа «взаимного недоразумения» представляет собой традиционный комедийный прием, ведущий свое начало еще от народного театра. Ср. у Шекспира в „Двенадцатой ночи“ диалог Оливия—Мальволио (д. III, сц. 4); у Мольера: Гарпагон-Клеант (Скупой, IV, 5), Сганарель—Валер и Лука (Доктор поневоле, I, 6). Такой диалог особенно культивируется водевилем. Напр. у П. А. Каратыгина: «Заемные жены» (Дармоедов-Огнивкин, явл. XII), «Жена и зонтик, или расстроенный настройщик» (Педаль—Фрикасе, явл. V). Подобный диалог встречается и в романах, напр., у Диккенса в «Записках Пиквикского клуба» (Пиквик—мистрис Бардль). Диалог Гоголя отличается, однако, во-первых, тем, что он ведется в порядке спора, а во-вторых, более резким разрывом между репликами. Вследствие этого выделяется комический эффект алогизма.

Построение диалога на «недоразумении» приводит к «каламбурным» репликам, которые заостряют диалог и являются иногда центральным комическим моментом. Каламбуры могут иметь какую-нибудь положительную мотивировку, быть преднамеренными, или же они являются непроизвольными. Преднамеренность есть у Собакевича, когда он расхваливает своих мертвецов. Чичиков пытается остановить поток его речей: «Это ведь мечта». «Ну, нет, не мечта! Я вам доложу, каков был Михеев, так вы таких людей не сыщете: машинища такая, что в эту комнату не войдет; нет, это не мечта! А в плечищах у него была такая сила, какой нет у лошади. Хотел бы я знать, где бы вы в другом месте нашли такую мечту!» (Подмена понятий мотивируется желанием Собакевича набить цену на мертвые души). Намеренность есть и в каламбуре Петуха, который, в ответ на извинение Чичикова: «Я совещусь, такая неожиданная ошибка»,—возражает: «Не ошибка, не ошибка! Вы прежде попробуйте, каков обед, да потом скажите: ошибка ли это?»

Вполне чистосердечная путаница в репликах Коробочки. Предложение Чичикова купить у нее мертвые души приводит ее в недоумение: «Нешто хочешь ты откапывать их из земли?» Чичикову приходится объяснять, в каком смысле следует разуметь покупку. Такого же характера недоразумение со стороны Янкеля, который слова Тараса: «Так это выходит, он, по твоему, продал отчизну и веру?»—понимает буквально. «Я же не говорю этого, чтобы он продавал что: я сказал только, что он перешел к ним»[1]).

[1]) Интересно, что комическая реплика Янкеля появляется только в редакции 1842 г. В 1835 г. диалог имел такой вид: — Чтобы он продал христову веру и отчизну! — «Далибуг, так». Таким образом, именно в римский период Гоголь усиливал комический элемент.

Исчезновение ковалевского носа в повести «Нос» служит поводом для целого ряда каламбурных реплик. На заявление Ковалева: «Ведь вы мой собственный нос»—предполагаемый нос находит такое возражение: «Между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству». «Поверьте, что история насчет моего носа,—пишет майор Ковалев штаб-офицерше Подточиной,—совершенно известна, равно как и то, что вы в этом деле главные участницы». Та отвечает: «Вы упоминаете еще о носе. Если вы разумеете под сим, что будто бы я хотела оставить вас с носом, т. е. дать вам формальный отказ...»

Наряду с разрывом реплик, у Гоголя есть другой комический эффект, сущность которого заключается в отсутствии логического движения в репликах, идущих в порядке спора. В речи отдельных персонажей этому комическому приему соответствует комизм затрудненности слова (у Шпоньки, Акакия Акакиевича). Логическая неподвижность спора выражается в бессодержательности доводов, в недоуменных переспросах, в повторности реплик. Так, например, в «Повести о том, как Иван Иванович...» Иван Никифорович в различных словесных формах варьирует один и тот же вопрос, а Иван Иванович только повторяет свое первоначальное предложение.

«Где видано, чтобы кто ружье променял на два мешка овса?»

— Но вы позабыли, Иван Никифорович, что я и свинью еще даю вам.

(Иван Никифорович точно не может ухватить зараз все предложение Ивана Ивановича: что-нибудь да выскользнет).

«Как! два мешка овса и свинью за ружье?»

— Да что ж, разве мало?

«За ружье?»

— Конечно, за ружье.

«Два мешка за ружье?»

(Нагнетательное движение повторных вопросов вызывает в конце концов представления мимического порядка: вытаращенные глаза и т. п.; ср. с этим открытый рот Коробочки).

— Два мешка не пустых, а с овсом; а свинью позабыли?

(Иван Иванович подбирает то, что разронял Иван Никифорович—в этом комический ход спора).

Наконец, ругательство, вместо довода: «Поцелуйтесь со своей свиньей, а коли не хотите, так с самим чортом!» — и застрявший в трясине спор сдвигается с места.

Далее обсуждается вопрос о сравнительных достоинствах ружья и свиньи. Повторяется та же игра: ни один из собеседников не может расширить тему введением новых доводов, и оба беспомощно толкутся на месте. У Ивана Никифоровича один только довод: что свинья—это «чорт знает что такое».

«Я не знаю, как вы, Иван Иванович, можете это говорить. На что мне свинья ваша? Разве чорту поминки делать?»

— Опять! Без чорта таки нельзя обойтись!

«Как же вы, в самом деле, Иван Иванович, даете за ружье, ч о р т з н а е т ч т о т а к о е: с в и н ь ю!».

— Отчего же она чорт знает что такое, Иван Никифорович?

«Как же? Вы бы сами посудили хорошенько. Это таки ружье, вещь известная (попытка подыскать нечто в роде довода); а т о ч о р т з н а е т ч т о т а к о е: с в и н ь я!».

— Что ж нехорошего заметили вы в свинье?

«За кого ж в самом деле вы принимаете меня? Чтоб я свинью...»

Вместо доводов, тут употребляются вводные словесные приемы, вроде чертыханья, обращений к рассудительности собеседника («вы бы сами посудили хорошенько»), бессодержательных определений («вещь известная», «чорт знает что такое»). Слова тут служат прикрытием логической пустоты.

Тот же комизм логической неподвижности, с тем же облечением реплик в форму бестолкового переспрашивания, знаменующего невозможность осложнить спор введением нового довода — в сцене Кочкарева с Подколесиным.

«Что ты, с ума сошел? Сегодня под венец?».

— Почему же нет?

«Сегодня под венец?».

— Да ведь ты ж сам дал слово.

Далее перемена ролей: очередь удивляться переходит к Кочкареву (словесная форма — вопрос или восклицание).

«Месяц!».

— Да, конечно.

«Да ты с ума сошел, что ли?».

И новая перемена ролей:

«Ну, послушай, Иван Кузьмич, не упрямься душенька, женись теперь».

— Помилуй, брат, что ты говоришь? Как же теперь?

Выразительность однообразных переспросов доходит почти до жеста у Жевакина (как у Ивана Никифоровича):

«Ну, что у вас за фигура, между нами будь сказано? Нога петушья...

— Петушья?

«Конечно. Что у вас за вид?».

— То-есть как однакоже петушья нога?

«Да просто петушья?».

И наконец догадывается:

— Мне кажется однакож, что это касается насчет личности.

Коробочка никак не может взять в толк то, что́ ей говорит Чичиков.

«Уступите-ка их мне, Настасья Петровна!».

— Кого, батюшка?.

«Да вот этих-то всех, что́ умерли»·

— Да как же уступить их?

«Да так просто. Или, пожалуй, продайте. Я вам за них дам деньги».

— Да как же? Я, право, в толк-то не возьму. Нешто хочешь ты их откапывать из земли?

Комическая сущность упорства Коробочки подчеркивается обобщающим замечанием автора: «Иной и почтенный и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка. Как зарубил что себе в голову, то уж ничем его не пересилить; сколько ни представляй ему доводов, ясных как день, все отскакивает от него, как резинный мяч отскакивает от стены». Спор с Коробочкой и представляет собой такую игру в мяч. Она твердит одно и тоже:

— Да ведь оне ж мертвые.

— Право не знаю, ведь я мертвых никогда не продавала.

— Меня только то и затрудняет, что оне уже мертвые.

— Да ведь меня одно только и останавливает, что ведь оне мертвые.

— Право, я все не приберу, как мне быть; лучше я вам пеньку продам.

— Ей богу, товар такой странный, совсем небывалый.

И когда пробует придумать что-нибудь в роде довода, то получается уже нечто совсем необыкновенное, так что она сама открывает рот от изумления (комический алогизм подчеркивается жестом): «Мо-

жет в хозяйстве — то как-нибудь под случай понадобятся... возразила старуха, да и не кончила речи, открыла рот и смотрела на него почти со страхом, желая знать, что́ он на это скажет».

В ответ на требование денег Хлестаков только и находит одно возражение: «Этак я могу совсем отощать. Мне очень есть хочется».

«Он никак хотел итти сегодня жаловаться городничему».

— Да что ж жаловаться? Посуди сам, любезный, как же? ведь мне нужно есть. Этак могу я совсем отощать. Мне очень есть хочется, я не шутя это говорю.

«Так-с. Он говорил: я ему обедать не дам, покамест он не заплатит мне за прежнее».

— Да ты урезонь, уговори его.

«Да что ж ему такое говорить?».

— Ты растолкуй ему сурьезно, что мне нужно есть... Он думает, что как ему, мужику, ничего, если не поесть день, так и другим тоже — вот новости!

«Посуди сам» — «урезонь, уговори» — «растолкуй сурьезно» — обозначает заминку мысли, словесную заплату для логической прорехи — настоятельное желание убедить, когда доказательств нет.

Такой же способ убеждения у Кочкарева:

— Да послушай, посуди сам... (ср. выше у Хлестакова).

— Взгляни оком благоразумного человека...

— Нет, я вижу с тобой нужно говорить сурьезно; я буду говорить откровенно, как отец с сыном...

— Ну посмотри, посмотри на себя внимательно, вот, например, как смотришь теперь на меня (комические усилия выжать нечто очень убедительное). Ну что ты теперь такое? Ведь просто бревно, ника-

кого значения не имеешь (опять попытка что-то выдумать). Ну взгляни в зеркало (наростание натуги переходит в жест): что ты там видишь? Глупое лицо, больше ничего.

Доводы Кочкарева в пользу Подколесина (в сцене с Агафьей Тихоновной) совпадают по построению с доказательствами Ивана Никифоровича преимуществ ружья.

— Да вы только посудите, сравните только (Ив. Никифорович: «вы бы сами посудили хорошенько»): это как бы то ни было Иван Кузьмич («это таки ружье; вещь известная»), а ведь то что ни попало: Иван Павлович, Никанор Иванович — чорт знает что такое! («а то чорт знает что такое: свинья!») [1]).

---

[1]) Прием заколдованного круга реплик с переспрашиваниями и повторениями (но без нелепости доводов) играет значительную роль у Мольера (Fourberies de Scapin, Malade imaginaire, Avare). Напр., Argante и Scapin:

«Cela m'aurait donné plus de facilité à rompre ce mariage».

— Rompre ce mariage?

«Oui».

— Vous ne le romprez point.

«Je ne le romprai point?».

— Non. C'est une chose dont il ne demeurera pas d'accord.

«Il n'en demeurera pas d'accord?».

— Non.

«Mon fils?».

— Votre fils.

«Il le fera, on je le deshériterai».

— Vous?

«Moi».

— Vous ne le deshériterez point.

«Je ne le deshériterai point?».

— Non.

«Ouais! voici qui est plaisant! Je ne deshériterai pas mon fils?».

— Non, vous dis je.

«Qui m'en empechera?».

— Vous même.

IV.

Комический алогизм выражается и в композиции гоголевских произведений — в мотивировке поступков и событий. Упрощенная мотивировка, некоторая произвольность в связывании событий — вообще свойственны комической композиции. Но у Гоголя есть комиче-

---

«Moi?».

— Oui. Vous n'aurez pas ce coeur là.

«Je l'aurai».

То же с дословными повторениями в сцене между Argan и Toinette.

«Elle le fera, ou je la mettrai dans un couvent».

— Vous?

«Moi».

— Vous ne la mettrez point dans un couvent.

«Je ne la mettrai point dans un couvent?.

— Non.

«Non?».

— Non.

«Ouais! voici qui est plaisant! Je ne mettrai pas ma fille dans un couvent, si je veux?».

— Non, vous dis-je.

«Qui m'en empechera?».

—Vous même.

«Moi?».

— Oui. Vous n'aurez pas ce coeur là.

«Je l'aurai».

Тут есть одно отличие: в Мольеровских повторениях есть положительная мотивировка—досада (Argante, Argan, Géronte), хитрость (Scapin, Toinette), упрямство («Sans dot!» у Harpagon). Между тем у Гоголя комизм только в бестолковости, в отсутствии доводов. Это видно из словесной формы реплик: у Мольера — речь гладкая, у Гоголя — с заминкой.

В схематическом виде прием повторения имеется еще в «Игроках»: «Так, но человек принадлежит обществу». — Принадлежит, но не весь. — «Нет, весь. — Нет, не весь. — «Нет, весь».— Нет, не весь. — «Нет, весь».— Не спорь, братец, ты неправ. — «Нет, я докажу. Это обязанность... это, это, это... это долг! это, это, это...» Ну, зарапортовался!

.кие построения, в которых заведомо отсутствует всякая мотивировка, всякая причинность. Причинность тут состоит в беспричинности, мотивировка — в безмотивности. Причинный ряд упирается в пустоту, повисает в воздухе. Гоголь обнажает этот композиционный прием в «Мертвых душах»: «Логики нет никакой в мертвых душах, как же покупать мертвые души?... Какая же причина в мертвых душах? Даже и причины нет» [1]).

Почему Иван Иванович добивается ружья? На фоне пустоты, при которой съеденная дыня оказывается событием («сия дыня съедена такого-то числа»), ружье, случайно попав в поле зрения, привлекает внимание, как нечто новое и незнакомое: «Что ж это значит? Я не видел никогда ружья у Ивана Никифоровича» и, не встречая сопротивления в других мотивах, вырастает до размеров непобедимого стремления, определяющего весь дальнейший ход событий. Почему Иван Никифорович упирается? Этого он никак не может объяснить. «Оно вам не нужно». — Как не нужно? А случится стрелять. Это вещь необходимая.—«На что ж она необходимая?» Как на что? А когда нападут на дом разбойники.— С одной стороны, безмотивная настойчивость; с другой, безмотивное упорство.

Схему Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича повторяет пара Кочкарев — Подколесин. Мысль Кочкарева женить Подколесина зарождается «вдруг»: «увидишь, как все вдруг...» (ср. Хлестакова: «у меня все вдруг») — также самопроизвольно, «безмотивно», как желание Ивана Ивановича получить ружье. И когда ему приходит в голову вопрос, из чего же он-то собственно хлопочет, то является один только

1) О господстве случая, «безмотивности» в области комического см. у Фолькельта (System der Ästhetik, II, 482).

ответ: «Поди ты, спроси иной раз человека, из чего он что-нибудь делает!» [1]). Подколесин мотивирует свое упорство только одним доводом: что ему «странно». «За чем дело стало?» — Да дело ни за чем не стало. А только странно...—«Что странно?»—Как же не странно: все был не женатый, а теперь вдруг женатый [2]).—Получается та же ситуация, как в повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче: бестолковая настойчивость и бестолковое упорство. Комический ход «Женитьбы» состоит в колебаниях Подколесина, подобных качаниям Ваньки-встаньки: чем сильнее толчки Кочкарева, тем размашистее возвратные движения Подколесина. И положенный уже Ванька-встанька, как только его оставляют в покое, откачивается вдруг так стремительно, что даже вылетает в окошко [3]).

---

[1]) Интересно, что в первоначальных набросках «Женитьбы» есть намек на положительную, естественную мотивировку стараний Кочкарева: «Смотри ты, мне небось такой не выбрала! Да я разве допущу тебя без меня женить? Ты, пожалуй, еще так его подденешь, женишь на такой королеве, что мороз по коже подерет». В окончательной редакции (1842 г.) затея Кочкарева совершенно безмотивна.

[2]) Ср. Шпоньку: «Как, тетушка, жена! Я еще никогда не был женат». Шпонька является в некоторых отношениях прототипом Подколесина (только без его пассивного сопротивления). В «Женитьбе» развиваются комические темы, намеченные в «Шпоньке» (беседа с невестой, страх перед «женой»).

[3]) Откачивание Подколесина повторяется шесть раз. Сначала идут легкие колебания. Подколесин поддается: «А ведь сказать тебе правду, я люблю, если возле меня сидит хорошенькая»,—но когда Кочкарев принимается расписывать свадебный обед, вдруг пугается: «Ну нет, я еще не совсем согласен!». В той же сцене, уже одевшись, вдруг садится (попятное движение обозначается жестом): «Знаешь ли что, поезжай ты сам». В конце первого действия, под влиянием мнений женихов, новое попятное движение: «Мне признаюсь она не нравится». Далее во втором действии попытка остановить спешку Кочкарева: «Что ты с ума сошел? Сегодня под венец?». Наконец, перед окончательным объяснением: «Помилуй,

Безмотивность, необъяснимость лежит и в основе комического хода «Ревизора». Почему такой опытный служака, как городничий, поверил в ревизорство Хлестакова? Единственное основание — глубокомысленные соображения Добчинского: «Он! и денег не платит и не едет. Кому же быть как не ему? И подорожная прописана в Саратов!» [1]).

Естественная, положительная мотивировка почти отсутствует у Гоголя. В предприятии Чичикова, самого «мотивированного» из героев Гоголя, больше чистого искусства, чем планомерной плутни [2]). Ко-

---

что ты?». И последнее, самое сильное движение сопровождается соответственно размашистым жестом—выпрыгиванием в окошко. Поворот делается очень круто, в середине монолога, после восторженной тирады о «блаженстве» семейной жизни: «Однакож, что ни говори, а как-то даже делается страшно".

[1]) В первых редакциях есть подобие разумной, положительной мотивировки. В 1836 г.: «... и с какой стати жил бы он здесь, когда ему прописана подорожная в Саратов?» (яснее становится смысл Саратова). Еще вразумительнее в черновиках: «Отчего же он живет здесь, когда ему дорога бог знает куда — в Екатеринославскую губернию? Отчего же он не едет?... Ну, пусть это еще ничего, что он дальше не едет — положим, он простой человек; отчего же он денег не платит?». И только в 1842 г. соображениям Бобчинского и Добчинского придан абсурдный характер. «Наблюдательность» Хлестакова, мотивирующая ошибку Бобчинского, в 1836 г, описывается обстоятельнее: «Такой наблюдательный: все обсмотрел и по углам везде и даже заглянул в тарелки» (подчеркнутое выброшено в редакции 1842 г). При переработке Гоголь планомерно усиливает комический эффект абсурда. На алогизм в умозаключении Бобчинского и Добчинского обращает внимание Булгарин; «Забирает все в долг, не платит денег, следовательно (курсив Булгарина) он должен быть тот самый чиновник, которого ожидают из Петербурга (!)». (Северная Пчела 1836 г., № 97).

[2]) Свежий непосредственный читатель отлично почувствует комизм «Мертвых душ», но будет затрудняться ответом если его спросить: в чем собственно состоит предприятие Чичикова? Это показывает, что комбинация Чичикова не является движущей силой поэмы.

рыстная цель Чичикова, оставаясь без движения, мало-по-малу уходит из поля зрения и сохраняет только значение повествовательной рамки. Неудача «Игроков» объясняется тем, что у Утешительного и компании есть положительный мотив—обмануть Ихарева [1]).

V.

Прием абсурда проходит через все творчество Гоголя—проникает ткань его речи, определяет соотношение реплик в диалоге, становится в основу всего комического хода и, в итоге, разрушает логические и причинные связи явлений. «Точно какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков, и все эти куски, без смысла, без толку, смешал вместе» («Невский Проспект»).

Создается атмосфера «тумана», в котором растерянно бродят гоголевские герои, сталкиваются, спорят, не понимая друг друга, и останавливаются—«как бараны, выпучив глаза» (чиновники в «Мертвых душах) или с разинутым от испуганного удивления ртом, как Коробочка. «Туман»—обычное слово Гоголя, подчеркивающее прием логического разрыва (мыслей или событий). «Точно туман какой-то ошеломил, чорт попутал!» (Амос Федорович). «... Напустить слепой туман друг другу в очи...» («Мертвые души»). «Туман» в «Носе» обозначает логический разрыв между

[1]) Соответственно замыслу пьесы, комизм должен исходить из сознательного намерения комического персонажа—как, напр., у Скапена, Сильвестра, Туанетты и других мольеровских плутов—между тем как в «Игроках» смешно самое содержание ролей, разыгрываемых перед Ихаревым (гусарство Глова, взяточничество Замухрышкина), а не намерение плутов; некоторые из лиц, разыгрывающих роли, остаются даже неизвестными зрителю (старик Глов, Замухрышкин).

тремя частями фабулы, которые иначе не могут быть сведены к единству [1]).

В гоголевском мире нет правды и неправды, вероятного и невероятного—верят quia absurdum. «Что вы, господь с вами, это не он!». Но как только сокрушительное: «И подорожная прописана в Саратов!»—сразу уверовали, как уверовала просто приятная дама в увоз губернаторской дочки. И когда расходится «туман», сами не могут понять, что такое с ними было. «Ну, что было в этом вертопрахе похожего на ревизора? Ничего не было! Вот подлинно, если бог захочет наказать, так отнимет прежде разум!». «Уж как это случилось, хоть убей· не могу объяснить. Точно туман какой-то ошеломил, чорт попутал!».

Так же беспомощно путаются в сетях нелепой дамской выдумки чиновники из «Мертвых душ»—судят, рядят, даже собираются на парламентское собрание — и никак не могут понять, что такое с ними стряслось. «Логики нет никакой в мертвых душах, как же покупать мертвые души? и зачем вмешалась сюда губернаторская дочка? Если же он хотел увести ее, так зачем для этого покупать мертвые души? Если же покупать мертвые души, так зачем увозить губернаторскую дочку? Что ж за вздор в самом деле разнесли по городу? Что ж за направление такое, что не успеешь поворотиться, а тут уж и выпустят историю, и хоть бы какой-нибудь смысл был... какая же причина в мертвых душах? Даже и причины нет. Это выходит просто: Андроны едут, чепуха, билиберда, сапоги в смятку! это просто чорт побери».

Такая же сумятица завершает второй том «Мертвых душ»: «Скандалы, соблазны и все так замеша-

---

[1]) Это выяснено В. В. Виноградовым («Начала», 1921, № 1—«Сюжет и композиция повести Гоголя: Нос»).

лось и сплелось с историей Чичикова, с мертвыми душами, что никоим образом нельзя было понять, которое из этих дел было главнейшая чепуха». И тут же величественный взлет линии гротеска—ритмическая, плавная, торжественная речь. «Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги! Всех других путей шире и роскошнее он, озаренный солнцем и освещенный всю ночь огнями. Но мимо его в глухой темноте текли люди. И сколько раз уже наведенные нисходившим с небес смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захолустья, умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи...».

В этом «слепом тумане» восприятия делаются обостренными, преувеличенными, искаженными, фантастически-гротескными. «Все перед ним окинулось туманом. Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышей вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового, вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами, блестела, казалось на самой реснице его глаз». Меняется соотношение предметов. На первый план лезет какая-нибудь «тульская булавка с бронзовым пистолетом» (начало «Мертвых душ»). «Баба в красном платке» и «два купеческих приказчика» оказываются перетасованными с «дробью для стрелянья» и «горьким миндалем» (в «Коляске»: «...маленькие лавочки; в них всегда можно заметить связку баранок, бабу в красном платке, пуд мыла, несколько фунтов горького миндаля, дробь для стре-

лянья, демикотон и двух купеческих приказчиков, во всякое время играющих около дверей в свайку»). Предметы теряют свои очертания, становятся безмерными. «Длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достают головами Полицейского моста» («Невский проспект»). «Площадь глядела страшной пустыней». «Привидение однакоже было гораздо выше ростом и носило преогромные усы». «Шинель»). И наконец переход в фантастически-страшное, когда в разгар чичиковской сутолоки, подобно гигантским выходцам из могил в «Страшной мести» — «в гостиных заторчал какой-то длинный, длинный. с простреленной рукой, такого высокого роста, какого даже и не видано было».

В этом «странном» мире понятно и то, что лошадь бывает голубой или розовой шерсти, и что унтер-офицерская вдова сама себя высекла, и что мертвые как-нибудь «под случай» могут понадобиться в хозяйстве, и что Василий Федоров может быть «иностранцем» (и даже сразу «из Парижа и Лондона»), и то, что нос Ковалева, 25 марта находившийся в хлебе Ивана Яковлевича, 7 апреля (нарочно ставятся даты, чтобы нельзя было объяснить все происшествие бредом) как ни в чем не бывало очутился на своем месте, и то, что бурая свинья, подученная Иваном Ивановичем, утащила просьбу Ивана Никифоровича.

Вранье Хлестакова — целая поэма, подавляющая слушателей своей грандиозностью. Excelsior, выше и выше взлетает фантазия Хлестакова, создается чудесный мир — микрокосм гоголевского мира — где все дико и несообразно, где несутся «курьеры, курьеры» — 35 тысяч одних курьеров! Возникает пугающий кошмар: «директор уехал — куда неизвестно. Натурально пошли толки...» (как в «Мертвых душах» толки о Чичикове). Смело вздымается линия гротеска — и стремительно срывается вниз, в бурлескный комизм

опьянения («чуть не шлепается на пол» — «лабардан, лабардан!») [1]).

Движение основной линии гротеска—идущее в центре произведения — сопровождается боковыми, отраженными движениями, повторяющими в уменьшенном виде ход основной линии. Внутри произведений образуются маленькие мирки—миниатюрные модели гоголевского мира. Такова «поэма» Хлестакова или рассказ о ночном визите Чичикова к Коробочке: «Вообразите себе только то, что является вооруженный с ног до головы в роде Ринальдо Ринальдина... Нет, говорит, оне не мертвые; это мое, говорит, дело знать, мертвые ли они или нет; они не мертвые, не мертвые, кричит, не мертвые! Словом скандальозу наделал ужасного: вся деревня сбежалась, ребенки плачут, все кричит, никто никого не понимает (совсем как заключительная бестолковщина в «Мертвых душах» или шум в городе по поводу ковалевского носа) — ну, просто, оррёр, оррёр. оррёр!».

Обычную гоголевскую композицию можно подвести под определенную формулу: в пустоте возникает движение (ружье, затея Кочкарева, исчезновение носа, «неожиданное известие» о ревизоре, пропавшая шинель, губернаторская дочка) — не скрещиваясь с другими мотивами, оно стремительно развивается и превращается в «вихрь недоразумений», образующий восходящую линию гротеска [2])—свивает всех в коми-

---

[1]) Интересно, что гротескный полет фантазии Хлестакова создается только в редакции 1842 г. Тут впервые появляется арбуз в 700 р., суп из Парижа и пр. В 1836 г. все гораздо проще и естественнее: курьеров только 15, директор естественным порядком по болезни уехал в деревню и т. д.

[2]) На этот момент указывает Гоголь в «Заметках о Мертвых душах», где говорится о «вихре сплетней». В «Авторской исповеди» Гоголь по поводу своей «Переписки» употребляет выражение, заимствованное как бы от своей композиции: «вихорь недоразумений».

ческий хоровод (общие старания помирить Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, смятение в «Ревизоре» и «Мертвых душах», шум в городе по поводу ковалевского носа и поисков шинели, разгон женихов в «Женитьбе») — с одним или парой посредине (Хлестаков, Чичиков, Иван Иванович—Иван Никифорович, Кочкарев — Подколесин) — вырастая до грандиозных размеров, принимает пугающий, фантастический колорит («заторчал какой-то длинный, длинный...»).

В «Ревизоре» и «Мертвых душах» носителем движения, источником «вихря» является центральный персонаж, приходящий из пространства и пропадающий в пространстве. В финале и там и тут — звон дорожного колокольчика: «Вот он теперь по всей дороге заливается колокольчиком!» (Хлестаков)—«чудным звоном заливается колокольчик» (Чичиков). Мотив дороги и брички в «Мертвых душах», финальная «птица-тройка», дорожная концовка в «Повести о том, как Иван Иванович...» — все это является образным выражением стремительной, восходящей, патетической линии гротеска.